



HAL
open science

Mythe pour mythe... Dans le sillage du surréalisme

Françoise Levailant

► **To cite this version:**

| Françoise Levailant. Mythe pour mythe... Dans le sillage du surréalisme. 2013. halshs-00778532

HAL Id: halshs-00778532

<https://shs.hal.science/halshs-00778532>

Preprint submitted on 25 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[Hommage à André Chastel. Exposition, « André Chastel et l'action publique », INHA, 7 février - 8 avril 2013]

Mythe pour mythe ... Dans le sillage du surréalisme

Si l'on me demandait un seul souvenir de l'enseignement d'André Chastel, il se situerait l'année où nous préparions le certificat d'histoire de l'art moderne et contemporain, avec un « cours magistral » sur le maniérisme, en 1964-1965. Travaillant de préférence en faisant projeter deux diapositives côte à côte – sur le modèle wolfflinien peut-être, mais plus encore selon l'enseignement italien qu'il considérait le meilleur sous l'angle pédagogique –, André Chastel montra, à un moment donné de sa démonstration, une gravure des *Bizzaries* de Bracelli (1624) et un dessin de la *Cité des tiroirs* de Dalí (1936). Il y avait là quelque chose d'évident et de surprenant. Vraisemblablement le premier document lui avait été fourni par son ami Jean Adhémar, qui, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, présentait en 1965 « Quelques ancêtres du surréalisme ». André Chastel avait une manière bien à lui de provoquer son auditoire, de le forcer à sortir des chemins tranquilles des « écoles » et des « périodes », ne fût-ce qu'avec deux diapositives dont la proximité laissait le spectateur dubitatif dans un premier temps, puis très vite désireux de poursuivre dans le même sens : la surprise, l'inattendu, le plaisir à remettre en jeu ses propres certitudes.

De Michel-Ange ou Bracelli à Dalí, de la Renaissance et du maniérisme au surréalisme, ou encore du baroque à Cézanne, les écarts semblaient immenses. Il n'en restait pas un simple effet de kaléidoscope : la mémoire visuelle de l'auditeur allait s'en nourrir à son insu.

Bien d'autres exemples viendraient à l'esprit de ceux qui furent mes condisciples aux cours de Chastel à l'Institut d'art et d'archéologie de la rue Michelet dans les années soixante. La chaire qu'il occupait depuis son élection à la Sorbonne en 1955¹, « Histoire de l'art moderne et contemporain » (de la Renaissance au XX^e siècle, selon la norme française – ce qui voulait dire, à l'époque, jusqu'aux années vingt environ), fut scindée en deux périodes en 1962 et le professeur René Jullian, à l'origine spécialiste de la sculpture romane italienne et féru de futurisme, fut élu pour diriger ce qui relevait de l'art contemporain, soit les XIX^e et XX^e siècles. Cela n'empêcha pas que l'art contemporain s'invitât dans les cours d'André Chastel, comme on l'a vu, ainsi que dans quelques séminaires de DES ; mais jamais il n'empiéta sur les frontières de son nouveau collègue pour la direction des thèses.

Cependant, pour ses anciens étudiants de licence et de diplôme d'études supérieures qui optaient pour des recherches sur l'art des XIX^e et XX^e siècles, Chastel restait disponible, libre de converser et de donner des avis, soit à son bureau de la rue Michelet, puis à partir de 1970 dans celui du Collège de France, soit encore chez lui, rue de Lübeck. Je m'aperçois maintenant, avec le recul du temps, que cette *présence* était d'une extraordinaire générosité. Prêt d'ouvrages et don de tirés à part de sa bibliothèque, rencontres avec ses collègues d'outre-Atlantique comme Meyer Schapiro – le cher « Meyer » qui, lui aussi, traversait les époques et travaillait plus souvent sur les marges (Moyen Âge d'un côté, XIX^e-XX^e siècles de l'autre) –, sans aucune « familiarité » au sens vulgaire du terme, mais avec une simplicité indéniable, et cette façon presque anodine de ne jamais dévier du sujet même le plus ardu.

L'approche de l'homme, de ses réseaux, de ses travaux, ne peut donc se cantonner aux archives qu'il a laissées, malgré le nombre stupéfiant d'informations qu'elles contiennent. En

¹ André Chastel fut assistant à l'Institut d'art et d'archéologie de la Sorbonne de 1945 à 1948 ; il y fut nommé maître de conférences en 1955 puis professeur de 1957 à 1970. Ses titres étaient ceux d'un médiéviste et d'un seiziémiste.

dépité de ses effets grossissants et de ses manques désastreux, la mémoire des paroles échangées est une autre archive, indispensable et fugitive. C'est aussi à travers ces relations verbales, attentives, piquantes, que j'ai pu connaître un Chastel différent du professeur, et cela, dans le champ particulier de l'art du XX^e siècle. Chastel, qui n'avait plus de responsabilité universitaire dans ce domaine², mais que ses fonctions de journaliste, d'une part, de directeur de revue savante, d'autre part, occupaient quotidiennement, restait un historien à l'affût de ce qui pouvait compter, notamment hors de France : « Cette Rosalind Krauss, dont on parle, je me demande... » Ou : « Vous êtes allée à Londres ? Ah ! C'est bien... racontez-moi. » « ... Bacon... très grand peintre, enfin, je ne sais pas... Leiris l'adore. » Mine de rien, il fallait traduire : sous quelle forme en écrire, comment faire connaître autrement que par engouement, rester en phase, ne pas se laisser dépasser en France par l'accélération des travaux outre-Manche et outre-Atlantique sur l'art contemporain ? Chastel avait besoin d'être rassuré sur ce qui se passait *au présent*, doutant que tout le présent pût être mémorable. Pour ce dont il n'avait pas le temps matériel de s'occuper lui-même, ou dont il n'était pas sûr, il s'en remettait aux travaux de quelques fidèles parmi ses anciens auditeurs de l'Institut de la rue Michelet, dont plusieurs venaient et revenaient sans le moindre besoin de diplôme : je pense tout particulièrement à Jean Clair, à Werner Spies. Et c'est ainsi que, par une sorte d'ironie ou de logique des générations, ce surréalisme dont il estimait l'histoire faite et bien faite après les conclusions de Ferdinand Alquié dans son ouvrage de 1955, *Philosophie du surréalisme*³, refit surface autour de lui.

Il s'était formé autour de Chastel, en quelques années, d'une manière informelle et sans liens autres que personnels le cas échéant, une petite grappe d'historiens de l'art passionnés par le surréalisme et, en ce qui concerne Jean Clair, par le cas Duchamp. N'est-ce pas à José Vovelle, pionnière des études sur Magritte⁴ et les surréalistes nordiques, et dalinienne avertie, que Chastel confia en 1969 la rubrique consacrée aux expositions des galeries, dans *Le Monde* ? Werner Spies, installé en France à partir de 1961, allait devenir le spécialiste international de Max Ernst, mais il se retrouvait aussi avec Chastel dans le cercle de Daniel-Henry Kahnweiler et de Maurice Jardot à la galerie Louise Leiris qui exposait les « sages » de la peinture cubiste et post-cubiste, Braque, Gris et Léger, tout autant que les deux « fous de dessin » et « fous de peinture », Picasso et Masson. Qu'on me permette d'évoquer à nouveau des souvenirs personnels. Je connus pour ma part la galerie Leiris et Kahnweiler lui-même quelque temps avant la mort de ce dernier, ce qui me permit d'avoir accès à la correspondance d'André Masson et de son principal marchand. Si j'eus l'idée et le désir d'entreprendre une thèse sur Masson, c'est parce que, l'année de mon mémoire de DES sur « *La Danse* de Picasso et le surréalisme en 1925 », Chastel m'avait envoyée interroger Masson sur ce qu'il savait de Picasso et du surréalisme, car c'était un des derniers peintres français vivants ayant fréquenté l'un et l'autre. Quelque temps plus tard, après un bref détour par « La couleur chez Delacroix », le retour au « rebelle du surréalisme » s'imposait à moi comme une évidence ; René Jullian accepta ce changement de sujet de thèse qui allait inévitablement me rapprocher d'André Chastel. Quant à Jean Clair, qui avait suivi les cours de ce dernier à l'Institut d'art au début des années soixante, obtenant un certificat de licence

² Précisons que la scission de la Sorbonne à partir de 1969 concerna directement l'Institut d'art et d'archéologie. L'université de Paris-Sorbonne (Paris-IV) fut créée fin 1970. Bernard Dorival y était le professeur d'histoire de l'art contemporain, René Jullian ayant opté pour Paris-1-Panthéon-Sorbonne. André Chastel au Collège de France et à l'EPHE consacra ses cours et séminaires soit à l'iconologie soit à l'histoire de l'art italien du XVI^e siècle.

³ « Cette interprétation apporte, elle aussi, un point final », écrit Chastel dans une note de l'article « Le jeu et le sacré dans l'art moderne » (1955), réédité dans *Fables Formes Figures*, Paris, Flammarion, p. 502, note 23.

⁴ José Vovelle soutint sa thèse de troisième cycle sur « Le Surréalisme en Belgique » en décembre 1968, avec au jury : René Jullian son directeur, André Chastel et Ferdinand Alquié. Publication sous le titre *Le Surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André de Rache éditeur, 1972.

tout en se dirigeant vers la conservation des musées, il donna à la *Revue de l'art*, en 1976, un article essentiel sur « La fortune critique de Marcel Duchamp »⁵, sur qui il travaillait depuis plusieurs années, envisageant surtout, au début, la dimension du hasard et du calcul⁶. L'exposition « Marcel Duchamp » qui fit l'ouverture du Centre Pompidou, en 1977, lui était due, et elle tranchait sur bien des points avec les (rares) précédentes. André Chastel en fit un long compte rendu dans *Le Monde*, sans pouvoir masquer ses incertitudes sur l'œuvre, et plus encore sur les tonnes de commentaires qu'elle avait déjà suscités⁷.

L'intérêt de Chastel pour le surréalisme et ses alentours se manifestait donc de manière ponctuelle à travers ses relations, des bribes de son enseignement universitaire, des comptes rendus d'expositions, et les articles qu'il encourageait à publier dans diverses revues y compris la *Revue de l'art* – où l'on put lire régulièrement, dans les années 1970-1980, des études sur l'art du XX^e siècle. Comme la chronologie de ses propres textes le fait comprendre, cet intérêt se manifesta « en pointillé » tout au long de sa vie. Cet intérêt n'allait pas de soi. La lecture de textes sur des artistes non inféodés au mouvement permet de cibler la qualité essentielle autour de laquelle André Chastel construisait sa démarche mal assurée : le *ludisme*. Ludique, Giacomo Balla⁸ ; ludique, Marcel Duchamp ; ludique, Paul Klee... « La crise de l'art du XX^e siècle doit être considérée comme un aspect de la crise de l'élément ludique, dans la civilisation moderne⁹. » La « connivence » de l'art et du jeu, il la voyait plus concrète et plus « démystifiante » chez Dada que dans la « dé-réalisation » où se perdait à son avis l'activité surréaliste. Mais ses efforts pour la contourner ne faisaient que renforcer les interrogations.

Le surréalisme n'était pas une découverte pour Chastel après la guerre. Il l'avait rencontré au début des années trente, par l'intermédiaire d'un camarade de khâgne au lycée Louis-le-Grand de 1931 à 1933, puis à Normale entre 1933 et 1937 : Roger Caillois¹⁰. Il l'a écrit, et ce fut redit : Roger Caillois fut un initiateur exceptionnel à la culture surréaliste telle qu'elle se manifestait alors à Paris. Resituer à grands traits ce qu'était le surréalisme avant la guerre, n'est sans doute pas inutile pour éviter des malentendus.

Le surréalisme des années 1930-1939 en France n'est plus celui des temps de la fondation, de 1919 (*Les Champs magnétiques*) à 1929. Paradoxalement, il sent encore le soufre tout en s'engouffrant déjà dans la mode, les galeries, les salles de vente, et le cinéma. Le groupe avait imploré soit de l'intérieur soit en vertu des exclusions prononcées. La question de la guerre se pose. Ce sont, en 1937, *La Métamorphose de Narcisse* de Salvador Dalí (Tate Gallery), en 1938, *Le Chant du crépuscule* de Max Ernst (MoMA), *Le Labyrinthe* d'André Masson (Centre Pompidou-MNAM). L'image devient une parabole. Le symbole se frotte au réel, le rêve à la paranoïa généralisée. Des intellectuels dissidents du premier groupe

⁵ Jean Clair, « La fortune critique de Marcel Duchamp », *Revue de l'art*, n° 34, décembre 1976.

⁶ Signalons aussi que plusieurs des monographies de Jean Clair, outre celles consacrées à Duchamp au fil des années, portèrent sur des artistes contemporains que Chastel connaissait et appréciait avec une conviction nettement plus assurée qu'à l'égard de Duchamp : Balthus, Mušič...

⁷ « L'au-delà de la peinture de Marcel Duchamp », *Le Monde*, 3 février 1977, repris dans *L'Image dans le miroir*, Paris, Idées/Gallimard, p. 377-386. Dans cette édition, André Chastel fait précéder ce texte du compte rendu intitulé « Hommage à Méphisto » qu'il avait publié dans le même journal dix ans plus tôt, le 9 juin 1967, à l'occasion de l'exposition des frères Marcel Duchamp et Raymond Duchamp-Villon, au Palais de Tokyo, sous la direction de Jean Cassou et de Bernard Dorival.

⁸ Voir Fanette Roche, « Aux sources de l'art ludique : Giacomo Balla », *Revue de l'art*, n° 12, 1972.

⁹ André Chastel, *L'art moderne et le jeu*, Estratto da « Arte e Cultura Contemporanea » a cura di Piero Nardi, Florence, Sansoni, s. d., p. 395.

¹⁰ Roger Caillois obtint l'agrégation de grammaire en 1936 et resta à Normale pendant un an comme « caïman » (agrégé répétiteur) de lettres ; André Chastel, qui perdit une année de préparation pour l'amour de l'art (témoignage personnel), obtint l'agrégation de lettres en 1937 (la même année que Bernard Dorival) après l'avoir tentée sans succès en 1936. En 1938 ils eurent l'un et l'autre une affectation dans un lycée. Puis leur destin divergea jusqu'au retour de Caillois d'Amérique latine en 1945.

surréaliste, ou étrangers à lui, cherchent des lieux de parole, de débat, créent des publications, éphémères mais combatives. On est dans un temps de combat et les positions se raidissent. Le désir d'André Breton de retrouver une publication périodique d'importance se concrétise par un accord avec l'éditeur Skira à Genève, qui crée la revue *Minotaure* en 1933. Jamais les surréalistes, anciens et nouveaux compagnons d'André Breton, n'avaient eu à leur disposition une publication d'un tel luxe. En face, si l'on peut dire, Georges Bataille réalise l'*occultation* désirée puis négligée par le groupe des années vingt ; il s'en remet à l'érotisme sadique, à la conjuration, au secret : *Acéphale* avec Masson et Klossowski, le Collège de sociologie... Le rôle de Caillois est primordial dans cette entreprise. Ayant rompu des lances, et rompu tout court, avec le surréalisme d'André Breton dans *Procès intellectuel de l'art*, paru en avril 1935¹¹ (il publie à la fin de la même année un article sur Dalí¹²), Roger Caillois, qui a rencontré Georges Bataille chez le docteur Lacan, s'engage ardemment dans les projets et discussions du Collège jusqu'en 1939¹³. D'Espagne, en 1935, André Masson s'en prend de façon virulente à *La Bête noire*, une sorte de troisième voie où Michel Leiris et Raymond Queneau se seraient égarés¹⁴. Trois numéros de *La Bête noire* se trouvent dans le fonds des revues conservées par Chastel¹⁵. Dès le premier, en avril 1935, le surréalisme était balayé, laissé aux « professeurs ». La critique est très libre, le ton vif, la position politique antifasciste et antistalinienne prononcée. Antonin Artaud, Roger Vitrac, Jacques Baron y publient. Chastel lui-même participe à la rubrique des films. Le jeune cinéophile du Quartier Latin laisse à peine filtrer sa culture surréaliste ; à propos du *Nouveau Gulliver*¹⁶ (au Cinéma du Panthéon) : « Le recours aux prestiges des poupées articulées est la trouvaille du film¹⁷. » Ou encore, dans un article sur les rapports de la technologie filmique et de la représentation : « La part de l'étrange ou plus simplement de l'émouvant vit encore à l'état sauvage dans l'esprit¹⁸. » Le titre de l'article, « Technique de la mythologie »¹⁹, renvoie à un centre d'intérêt qu'on peut supposer commun à l'auteur... et à Roger Caillois ; il ne s'agit cependant pas de mythologie classique, mais de la création, « par le monde », d'une « "mythologie naissante" » « qui doit tout à l'ambiance du cinéma »²⁰.

Chastel a exposé, dans un texte d'une tonalité personnelle rare chez lui, les modulations de sa camaraderie intellectuelle avec Roger Caillois. À la lecture de son texte d'ouverture des *Cahiers pour un temps*, on comprend mieux l'amplitude comme les limites de leurs liens²¹. La connaissance, par l'intermédiaire de Caillois, d'un milieu d'artistes, de poètes, de philosophes, superlativement intelligent et frémissant, ne pouvait que l'aider à

¹¹ Roger Caillois, *Procès intellectuel de l'art*, Marseille, éditions des Cahiers du Sud, 1935.

¹² Roger Caillois, « Déterminations inconscientes en peinture », *Documents* 35, 3^e année, n° 6, nov.-déc. 1935.

¹³ Sur le Collège de sociologie, ses textes et ses conflits internes, voir en priorité Denis Hollier, *Le Collège de sociologie*, Paris, Idées/Gallimard, 1^{re} éd. 1979.

¹⁴ Pour plus d'information, voir André Masson. *Les années surréalistes. Correspondance 1916-1942*, édition établie, présentée et annotée par Françoise Levailant, Paris, La Manufacture, 1990, p. 245, p. 253, p. 256-269. Dirigé par les critiques d'art Maurice Raynal et E. Tériade, ce périodique sous-titré *Actualité artistique et littéraire*, au format journal, de huit pages, annonçait dix publications par an.

¹⁵ Numéros 6 (1^{er} octobre 1935), 7 (1^{er} décembre 1935), 8 et dernier (1^{er} février 1936). INHA, Bibliothèque, fonds d'archives 090/073.

¹⁶ Premier long métrage soviétique d'animation hybride (acteurs et 1500 marionnettes), par Aleksandr Ptushko (Alexandre Ptouchko), sorti le 25 mars 1935.

¹⁷ André Chastel, « Films », *La Bête noire*, n° 6, 1^{er} octobre 1935, p. 3.

¹⁸ Je souligne. Allusion à la fameuse phrase d'André Breton au début de sa série d'articles « Le Surréalisme et la Peinture » : « L'œil existe à l'état sauvage. »

¹⁹ André Chastel, « Technique de la mythologie », *La Bête noire*, n° 7 (*Les précurseurs du cinéma*), 1^{er} décembre 1935, p. 3.

²⁰ *Ibid.* Chastel compare ce qu'il appelle « mythologie naissante » à « l'hydrogène naissant » en chimie.

²¹ André Chastel, « La loyauté de l'intelligence », dans *Cahiers pour un temps/Roger Caillois*, Paris, Centre Pompidou/Pandora Éditions, 1981, p. 29-59.

transgresser la routine de l'enseignement classique, qu'il ne désavoua cependant jamais dans ses aspects philologiques. L'ouverture sur l'actualité, la visite d'expositions de peintures surréalistes (Dalí en 1932, a-t-il précisé – certainement à la galerie Pierre Colle qui l'avait déjà exposé l'année précédente –, et Tanguy, peut-être en juin 1935 à la galerie Cahiers d'art, ou un peu plus tôt dans des expositions surréalistes de groupe), impliquaient une deuxième vie, oblique par rapport à la tradition scolaire qui ne laissait à l'enseignement de l'histoire de l'art qu'une place congrue du lycée à l'agrégation (et à l'agrégation d'histoire uniquement)²². L'incongruité du choix de Chastel, khâgneux et normalien « littéraire », en faveur de l'histoire de l'art et, dans cette histoire de l'art savante, sa première inclination vers un sujet « fantastique », comme on verra plus loin, ne sont pas sans rapport avec les affiliations non académiques de Caillois. Celui-ci, attiré dès le lycée par une théorie qu'il prétendait développer sous l'intitulé « *la fantastique* » en l'opposant à « la logique »²³, s'était inscrit en 1933-1934 dans la section des sciences religieuses à l'EPHE où il rédigea, après un séjour de travail en Europe centrale l'été 1934, un mémoire sur « Les spectres de midi dans la démonologie slave », qui parut en deux livraisons dans la *Revue des études slaves* en 1936 et 1937²⁴. De son côté, Chastel, après avoir suivi des cours à l'École du Louvre en 1933-1934²⁵, réalisa la même année des « petits travaux » pour l'Institut d'art et d'archéologie et obtenu son certificat d'histoire de l'art du Moyen Âge en juin 1934, rédigea son mémoire l'année suivante sur « le thème de la tentation de Saint-Antoine dans l'art, des origines à Jérôme Bosch »²⁶ ; il y montrait en particulier qu'il revenait à Bosch de dépeindre « le dernier état [...] de l'animal démoniaque »²⁷. Il obtenait son diplôme à la Sorbonne en juin 1935, Caillois à l'EPHE en juin 1936²⁸. Ainsi étaient-ils devenus l'un et l'autre en peu de temps, sur la base de matériaux très différents, spécialistes de démonologie... Caillois resta plus fidèle que Chastel à son premier corpus légendaire. Quant à l'auteur de « *La Tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique* »²⁹, pouvait-il imaginer que Jérôme Bosch et ses extravagances deviendraient quelques années et une guerre plus tard, le *topos* d'une histoire universelle ... du surréalisme ?

Dans les années cinquante et soixante, il devint courant en effet de mettre le surréalisme en général en relation étroite avec l'art dit fantastique, baroque, maniériste. Ce n'était que suivre (en histoire de l'art) les positions d'un Alfred H. Barr, qui avait réalisé dès

²² Une réforme de 1925 rendait obligatoire l'enseignement de l'histoire de l'art dans l'enseignement secondaire tant « moderne » que « classique », et pour les garçons comme pour les filles. Les agrégatifs d'histoire, depuis la fin du XIX^e siècle, pouvaient avoir (très rarement) une question d'histoire de l'art au programme. Voir Marie-Claude Genet-Delacroix, « L'enseignement supérieur de l'histoire de l'art (1863-1940) », dans *Le Personnel de l'enseignement supérieur en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, CNRS/IHMC, 1985 (p. 86 et 87).

²³ Je souligne. Voir la lettre que lui adresse Roger Gilbert-Lecomte le 30 janvier 1930 (Caillois était en classe de philosophie), fac-similé publié dans *Cahiers pour un temps, op. cit.*, 1981, p. 180-181.

²⁴ Je renvoie à l'article de Věra Linhartová, « Premiers jalons, premiers détours », *ibid.*, p. 105-116. L'auteure aborde avec justesse la question de l'influence du peintre tchèque Šima, alors en France, sur le choix du sujet de son ami Caillois. Elle montre les liens qui ont pu s'établir à Prague (quelques mois avant la venue orchestrée de Breton et d'Éluard) entre Caillois et les surréalistes tchèques qui venaient de créer leur groupe.

²⁶ Notes biographiques autographes d'André Chastel, INHA, Bibliothèque, fonds d'archives 090/05. Chastel écrivant « Saint-Antoine », je l'ai laissé tel quel ici, mais j'ai rectifié la typographie pour le titre du document cité *infra*, note 27.

²⁷ André Chastel, « La Tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique », *Gazette des beaux-arts*, 1936, p. 218-229 (citation p. 228). Il s'agit du panneau du musée de Lisbonne.

²⁸ On remarque aussi une coïncidence de date dans leur apprentissage parallèle de disciplines étrangères aux études de lettres : en été 1934, Chastel, muni d'une « bourse Lavisse », part en Italie, tandis que Caillois, boursier de recherche de l'EPHE, part à Prague, puis voyage en Slovaquie et en Ukraine.

²⁹ Article tiré du mémoire de DES, cité *supra* note 27. Il distingue l'iconographie des démons inaugurée par Schongauer de celle de Bosch, qu'il situe sur un plan différent.

1936 au MoMA la première grande exposition historique intitulée « Fantastic Art, Dada, Surrealism »³⁰, succédant à « Cubism and Abstract Art ». L'art fantastique, ancêtre direct du surréalisme dans cette nouvelle taxinomie, était représenté abondamment du XV^e siècle à la fin du XIX^e, de Bosch à Redon en passant par Bracelli, Arcimboldo, Piranèse, Füssli, Grandville et bien d'autres. La *Tentation de saint Antoine* connaissait, outre-Atlantique, une nouvelle vie générationnelle³¹. Après la guerre, ce fut une déferlante. Chastel, qui suivait de près les actualités germaniques et anglo-américaines en matière de publications, ne pouvait ignorer l'ouvrage de Gustav René Hocke paru en 1957 sous le titre *Die Welt als Labyrinth*, sous-titré pour la traduction française dix ans plus tard *Le Surréalisme dans la peinture de toujours*³² : les thèmes définis par l'auteur dans le déroulement de ce livre permettaient de passer aisément de Michel-Ange à Paul Klee. De leur côté, Marcel Brion et René de Solier avaient mis à la mode une filiation entre le baroque et le surréalisme. Ces affinités étaient suggestives³³. En 1964, y ajoutant la dimension alchimique, Patrick Walberg présentait à la galerie Charpentier l'exposition « Le surréalisme. Sources-Histoire-Affinités », avec les mêmes « correspondances anciennes ». André Chastel y voyait, à mon avis, plus de curiosité que de continuités réelles. Il y avait là un paradoxe indéniable. D'un côté, son propre jugement sur le surréalisme reposait sur des analogies formelles, intellectuelles, morales avec la Renaissance et le maniérisme : la *terribilità* demeurait pour lui la qualité première qu'on pouvait attendre de tout artiste portant assez d'énergie et d'imagination pour imposer son style, particulièrement dans des moments critiques. D'un autre côté, rien ne devait l'agacer davantage que les analogies faciles entre les images et, surtout, l'idée que le surréalisme serait la continuation du maniérisme, ou du baroque. Cette position était difficile à tenir pour qui cherchait à fixer les données précises d'un contexte culturel. Son ironie à l'égard des « musées imaginaires » et des grandes perspectives assimilatrices, relevait de ce même scrupule. Entre le jeu des séductions formelles, auquel Chastel ne résistait pas lui-même, et les exigences de la méthode historique, le surréalisme créait des difficultés.

C'est là qu'intervient sans doute le fil rouge du *mythe*, déroulé par Caillois tout au long de ses publications, avant même qu'il n'inventoriât les formes sociales du *jeu*. Le mythe et le jeu : l'affinité intellectuelle entre Chastel et Caillois, comme leurs divergences, se conçoivent sous ces deux instances. Car il convient de préciser que Chastel, dans les années trente, n'eut jamais à prendre, ou ne voulut jamais prendre, des positions politiques et sociologiques au sens où l'entendaient les créateurs du Collège de sociologie en 1937-1938, parmi lesquels Caillois s'était montré l'un des plus empressés à développer l'analyse des pouvoirs et du sacré³⁴. Cependant, la réflexion sur les fonctions communautaires et l'individu

³⁰ *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, edited by Alfred H. Barr, Jr., essays by Georges Hugnet, New York, The Museum of Modern Art, déc. 1936 ; 2^e éd. revue et augmentée, 1937 ; 3^e éd., 1947. Reprint Edition, Arno Press, 1968.

³¹ Je ne puis ici approfondir la question, mais il faut mentionner qu'en 1945 Max Ernst peint une *Tentation de saint Antoine* qui sera reproduite l'année suivante sur la brochure du concours pour le film d'Albert Lewin *La vie privée de Bel Ami*, à New York ; jury : Marcel Duchamp, Sydney Janis, Alfred H. Barr... Voir Werner Spies, *Max Ernst. Leben und Werk*, Cologne, DuMont, 2005, trad. fr. : *Max Ernst. Vie et Œuvre*, Paris, Centre Pompidou, 2007, ill. p. 187.

³² Traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Éditions Gonthier, coll. « Grand format Médiations », 1967. Le sous-titre de 1967 sur la couverture est peut-être le résultat d'une erreur, très significative : en effet la page de grand titre indique en sous-titre « *Le maniérisme dans l'art européen* ».

³³ En 1979 encore, le premier numéro de *Mélusine*, revue universitaire consacrée au surréalisme, proposait un article de Mary-Ann Caws sur les motifs littéraires et figuratifs communs au baroque et au surréalisme : « Du geste baroque au geste surréaliste : doigt qui recueille, œil qui ondoie » ; l'ouvrage de Hocke en français (1967) y est cité avec le texte de Henri Zerner dans [*Meaning of*] *Mannerism* (Hanover, New Hampshire, 1972).

³⁴ La question du sacré et du religieux ayant un point d'application des plus importants en histoire de l'art, Chastel reprendra le problème dans son commentaire précis et sans concession du livre de Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol in der Zeit*

(qui mettait, *de fait*, l'humanisme en question), pour peu que Chastel ait été en mesure d'en prendre connaissance dans ces années-là, ne devait pas non plus le laisser indifférent. Mais c'est une autre histoire.

À partir de leurs publications respectives après 1945, il vaudrait la peine de tresser les motifs et les références qui donnent un nouveau souffle aux relations entre Caillois et Chastel, par écrits interposés plus que par conversations directes, et dans la poursuite toujours controversée d'une « logique de l'imaginaire »³⁵. Si l'intérêt de Chastel pour les quelques peintres surréalistes auxquels il consacre des comptes rendus est, on l'a vu, mitigé mais réel, Caillois, de son côté, demeure attaché à la notion de fantastique en général : il le circonscrit par un choix de textes puis d'images qu'il décrit et organise selon une taxinomie dérivée de ses travaux sur le rêve³⁶. Pour l'un et l'autre, la mythologie est une formation majeure de l'esprit humain, et, dans chaque activité humaine, la faculté de créer *iconographiquement* des mythes, légendes, fables, rêves, est aussi fondamentale que le langage : c'est pourquoi leurs réflexions sont toujours susceptibles de concerner le surréalisme – devenu un mouvement historique après la mort d'André Breton en 1966. L'intérêt de Chastel à l'égard de l'œuvre de Paul Klee est significatif. Les surréalistes avaient été les premiers à s'approprier l'œuvre de Klee dès leur exposition de groupe en 1925. Quand on commence à la découvrir un peu mieux en France, Chastel en rend compte. Lors de l'exposition qu'organise en 1969 Françoise Cachin, conservatrice au MNAM (et qui fut aussi l'une de ses auditrices à l'Institut d'art), il cible avec justesse l'ironie romantique de Klee, « composante fidèle, [...] avec toutes les inflexions de l'humour et toutes les permissions ludiques³⁷ ». Il le compare ailleurs à Dürer³⁸, un artiste qui avait fait l'objet d'une admiration partagée avec Caillois dans les années trente.

De son côté, Roger Caillois donne l'exemple d'une pensée qui se déplace à travers les frontières disciplinaires, ce qui avait provoqué dès 1934 la sympathie de Gaston Bachelard³⁹. Chastel achoppe non point à cette dimension (après coup, elle lui apparaîtra comme un préalable à la fondation des sciences humaines), mais à l'ambition universaliste de Caillois. « ... penser dans le général... s'établir dans l'universel... » le laisse perplexe, et même hostile⁴⁰. Parce que l'histoire, face à une anthropologie pluraliste, est plus forte dans le détail, la précision. Le contexte socio-historique devrait, sur chaque image, sur chaque mythe, sur chaque « thème rare », apporter sa part d'explication ; il est significatif que Chastel ait eu avec Caillois une discussion sur le commentaire de l'*Allégorie dite du Purgatoire* de Giovanni Bellini ; Caillois la rattache à la veine du fantastique ; la dispute suit : « ... quand on tient pour insolites ce pavement, ces *putti*, ces saints, ce More [...], je crains de devoir comme le contradicteur d'André Breton devant le mystère des “haricots sauteurs”, réclamer la donnée historique et culturelle comme contexte très définissable de l'ouvrage qui rend compte d'un bon nombre des éléments qui interviennent dans le thème rare⁴¹. »

(Salzbourg, 5^e éd., 1951), dans son fameux article de *Critique* (n° 97, juin 1955) sur « Le jeu et le sacré dans l'art moderne », « moderne » couvrant ici les XIX^e et XX^e siècles.

³⁵ L'expression est de Roger Caillois qui sous-titre « Essai sur la logique de l'imaginaire » son petit ouvrage *La Pieuvre*, Paris, Éditions de la Table Ronde, coll. « La mémoire » dirigée par Alain Bosquet, 1973. Son objectif est de trouver les analogies concernant cet animal dans la zoologie et dans les représentations (dans le réel et dans l'imaginaire – contes, rêves).

³⁶ Voir notamment *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966.

³⁷ André Chastel, « Paul Klee : *doctor angelicus* », *Le Monde*, 27 novembre 1969, repris dans *L'Image dans le miroir*, *op. cit.*, p. 400-407, citation p. 404-405.

³⁸ André Chastel, *ibid.*, p. 402-403.

³⁹ Caillois rencontra Bachelard à Prague, à l'occasion du 8^e Congrès international de philosophie en septembre 1934. Bachelard y prononça la communication « Critique préliminaire du concept de frontière épistémologique ». (Věra Linhartová, « Premiers jalons, premiers détours », art. cité, p. 105-116.) Voir aussi sa lettre à Caillois de novembre 1935, fac-similé dans *Cahiers pour un temps*, *op. cit.*, p. 194-195.

⁴⁰ André Chastel, « La loyauté de l'intelligence », art. cité, p. 41-42.

⁴¹ André Chastel, *ibid.*, p. 48.

En mettant au point, à plusieurs occasions, sa réflexion sur « Le jeu et le sacré dans l'art moderne », dont il reprend le texte de 1955 unifié et mis à jour pour *Fables Formes Figures*⁴², Chastel se situe, selon nous, dans un double lien de complicité et de rivalité avec Caillois, renvoyant en note aussi bien à ce dernier (« Le jeu et le sacré », dans *L'Homme et le Sacré*, nouvelle édition, Paris, 1950) qu'à Johan Huizinga (*Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, 1951⁴³), à Georges Bataille dans sa propre revue *Critique* et enfin à Émile Benveniste, dont « Le jeu comme structure » avait paru en 1947 dans la revue de Jean Wahl, *Deucalion*. Toutes les notions dont Caillois a déjà fait grand usage (le sacré, le jeu, le mythe, la fête...) sont rebattues par l'auteur au profit du seul domaine de l'art contemporain et de son histoire. « Si le problème de l'art du XX^e siècle oblige le critique à mettre en cause toute la civilisation, c'est pour en arriver là : après un ébranlement peut-être sans précédent, qui a eu l'heureux résultat d'écarter des styles et des valeurs où la part du jeu comme celle du sacré n'apparaissent plus, il reste à savoir si la valeur de l'œuvre d'art et du fait artistique sera ou non confirmée⁴⁴. »

Mythe pour mythe. Jeu pour jeu. Des spectres de midi aux tentations des saints du XV^e siècle, de l'échiquier des jeux de société au drôle de damier en manteau d'Arlequin du *Petit Fou en transe* de Paul Klee (1929)⁴⁵, de combien d'*écarts* Chastel n'a-t-il tenu à faire et défaire les circuits ? Sans parvenir, en définitive, à mettre hors champ les diables impudiques du surréalisme...

Françoise Levailant
Directrice de recherche honoraire au CNRS
(Janvier 2013)

⁴² « L'art moderne et le jeu » parut en deux parties (I et II) et en deux livraisons de la revue *Critique* (n° 97 et n° 98, juin et juillet 1955) dont on sait qu'elle demandait à ses auteurs un commentaire à la fois objectif et personnel à partir de publications récentes, regroupées sous un thème. Les deux parties furent réunies d'abord en un seul tiré à part. La version de *Fables Formes Figures* (Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches » dirigée par Yves Bonnefoy, 2 vol., 1978, p. 489-518, dernier article du volume II) unifie le tout et abandonne la liste des ouvrages discutés en tête d'article comme c'était (et c'est toujours) l'usage de *Critique*.

⁴³ Première traduction en français de l'ouvrage de Huizinga paru en allemand en 1938.

⁴⁴ « L'art moderne... », *Fables Formes Figures*, op. cit., p. 518.

⁴⁵ 1929, Cologne, Wallraff-Richartz-Museum.